



Reseña:

**Garbatzky, Irina: *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata.*
Rosario: Beatriz Viterbo, 2013.**

Hacia una reformulación de la performance poética y sus políticas del cuerpo

Javier Gasparri¹

Aun aclarando de entrada que sólo un performer del corpus (Roberto Echavarren) usa el término “performance” (que de hecho alude tanto al sentido artístico como sexual), ya que Marosa di Giorgio hablaba de “recitales”, Emeterio Cerro de “obritas” y Batato Barea de “numeritos”, Irina Garbatzky entiende que agrupar estas acciones en torno de la perspectiva de “performances poéticas” se debe al punto compartido por todos ellos: “una singular puesta en escena de textos poéticos, propios o ajenos” (26). Por cierto, lejos se halla la autora de proponer un concepto simple de performance que desconozca o se desentienda de la heterogeneidad que entraña: “una obra-vivencia, que, estructurada mediante formas de la teatralidad, pone en tensión la desmaterialización del objeto artístico con el anclaje físico, el soporte corporal del performer” (14), o sea, “una obra doblemente marcada por lo ausente y por lo corporal” (21). Atenta al encuadre interdisciplinario de cuyos aportes no podría desentenderse,

¹ **Javier Gasparri** es Profesor en Letras egresado de la Universidad Nacional de Rosario. En esta misma Universidad es docente de literatura argentina y miembro de los Centros de Estudios de Literatura Argentina y de Teoría y Crítica Literaria y del Programa Universitario de Diversidad Sexual. Es también becario del CONICET, y realiza actualmente la Maestría en Literatura Argentina y el Doctorado en Humanidades y Artes (Mención Literatura). Investiga sobre sexualidades y género en literatura argentina y latinoamericana. Ha colaborado con diversos artículos en libros y publicaciones especializadas. Contacto: jegasparri@gmail.com

Garbatzky, no obstante, logra singularizar su particular “objeto” en su articulación poética y teatral y en su dimensión vanguardista, por un lado, y en su sentido histórico, por otro. Por eso, que hoy la performance tenga una amplia circulación en términos de acción artística (teatral o poética), y también en términos de campo de estudios (multidisciplinario, y más o menos queer), no encandiló la mirada lúcida de Irina, ya que, antes que ceder a la creciente legitimidad de su tema de estudio, no dejó de interrogarse, una y otra vez, con incomodidad y riesgo, acerca de las paradojas y complejidades de la cuestión. De allí su inmenso aporte conceptual que nos permitirá pensar la performance con nuevas y preciosas sutilezas.

La misma solvencia se exhibe en los puntos nodales que el libro despliega para dar forma a su objeto. Señalo tres ejes sobresalientes: la noción de cuerpo, el interés en las formas de la vocalidad y la advertencia sobre el archivo. En todos los casos, la minucia en la perspectiva de Garbatzky la resguarda de caer en una simple “interpretación de datos o fenómenos”, como si la empiria fuese lo dado a priori antes que su reinención verbal cada vez.

Así, en el primero de los puntos, en torno al cuerpo, al ser entendido fundamentalmente desde Severo Sarduy y Jean-Luc Nancy, lo primero que vemos son cuerpos, pero no cuerpos integrales, enteros, orgánicos, sino cuerpos entrevistados en sus fragmentos y multiplicidades; por eso, “si menciono –dice Garbatzky– que la performance encuentra un anclaje corporal, me refiero al tipo de flexión espacial que los cuerpos proponen; no para que una escritura vaya a posarse sobre ellos, sino para que una serie de trazos se desprendan de los mismos” (33-34): no se trata, entonces, de una equivalencia entre cuerpo y texto, de una objetivación o traducción: se trata, en cambio, de desplazamiento, apertura, descentramiento respecto de un sentido o totalidad, o sea de lo que el cuerpo *puede producir* (59): “cuerpos que se convierten en imágenes que se convierten en cuerpos” (84), y entonces “la tensión que aparece en la performance entre la desmaterialización del objeto y la tactilidad corporal se resuelve así, a partir de una inversión que va del lenguaje como espacio donde realizar acciones, al cuerpo como espacio de escritura y proyección de

imágenes” (247). Asistimos así, entonces, al clown-travesti de Batato, al glam y andrógino de Echavarren, al dark de Marosa, al títere-muñeco de Cerro.

Por su parte, la vocalidad también se presenta mediante una serie de aristas que no la reducen a una sencilla constatación de la materialidad fónica: ciertamente, ese deslinde le permite abordar la dimensión vocal sustraída de la oposición oralidad y escritura, de modo que su sentido se hallaría en una autonomía respecto de la letra que la acerca más al uso, al “empleo histórico”, que a la reproducción mimética de lo escrito (28-29): “todos [los performers del corpus] cultivan la voz –señala la autora-, experimentan con ella, la proponen como una dimensión alternativa a la escritura” (28). Ahora bien, lo que se escucha y lo que resuena en esas voces se estructura “acusmáticamente”, es decir, aquello que suena y cuyo origen o fuente es desconocido, secreto, oculto; aunque impropia del sujeto, no por eso anula la percepción de su escucha, sus resonancias y remisiones (143). Puesto que “lejos de afirmarse como una presencia sin fisuras, la voz supone un quiebre y un resto” (142), se trata, entonces, de lo siniestro de la voz, “aquel elemento familiar que en el olvido, y en su retorno, se convierte en algo extraño, discordante e inarmónico” (144). La autora introduce así el concepto de “espectro declamador” para pensar las formas de la vocalidad de los poetas abordados en relación con un espectro que se reitera: el de la enseñanza de la declamación de poesía como disciplinamiento del cuerpo y de la lengua en el proceso de construcción identitaria de la Nación, tanto en Argentina como en Uruguay, a comienzos del siglo XX: “las formas de la vocalidad de estos poetas –señala Garbatzky- se arman en resonancia con este espectro y este repertorio. Sólo que, lejos de responder a una identidad totalizable, al resonar con él, sus voces se abren hacia formas alternas: la fuga y el canto, la parodia, la operística de la no-voz, el anhelo de “hablar normal” o la voz en éxtasis” (144).

En cuanto a los problemas alrededor del archivo, es iluminador el modo en que la autora efectúa, respecto de un obstáculo metodológico, una instancia de productividad crítica. Así, la “resistencia al archivo” de la performance, vinculada con la desmaterialización que indica su ausencia, tiene sobre todo una razón fáctica: la carencia de registros, de fechas, de datos y documentos. Las

consecuencias que se desprenden de esto serán elocuentes: la construcción de un repertorio, por definición siempre incompleto, mediante “grabaciones de baja calidad o perdidas, relatos orales divergentes sobre un mismo objeto, ausencias de referencias en la prensa, etcétera” (23), lo cual señala, por un lado, no sólo las condiciones de producción de las performances estudiadas, sino además “los valores que circularon entre los artistas en relación al registro” (24); y por otro, permite vislumbrar que el acceso a la performance se encuentra necesariamente “mediado y reconstruido” puesto que “lo aurático en esta investigación se halla perdido, más allá de que perviva en los registros algún resto de aquella distancia inefable” (28).

Irina Garbatzky ha escrito un libro necesario. Porque además de intervenir de manera directa en la discusión sobre los límites de la literatura (en su caso, cómo puede aparecer lo poético en formas de la teatralidad y la vocalidad, pero sobre todo de qué modo puede *pasar* la literatura por el cuerpo), digo, además de eso, configura un mapa cultural cuyo valor político va de suyo: lo que emergió con las posdictaduras y transiciones democráticas en Argentina y Uruguay que, en línea discontinua con las experimentaciones de los años sesenta, puso en escena “una serie de procesos -escribe la autora- de visibilización de corporalidades, minorías y acciones públicas vinculadas de distintos modos con la teatralidad” (248). De allí que estas performances se arrojaron sobre el presente “en tensión con un entorno conflictivo, normativo y autoritario, homogeneizador de identidades y de cuerpos”, y lo hicieron “desde el tono refundacional y reconstructivo de la cultura y sus espacios de producción” (249). Así, ni demolieron completamente el pasado ni proyectaron una utopía ideal sobre el futuro: más bien sus acciones se entregaron a la resistencia del presente, y con ese gesto lo reinventaron. Un sentido político que también se advierte en las voces siniestras que retornan y cuya escucha es perturbadora: desalojadas y desubicadas, estas voces ya no vienen a construir una identidad representativa (nacional, sexogenérica y educada) tal como las hubiese querido el disciplinamiento declamatorio de principios de siglo.

De allí a pensar las formas-de-vida que se afirman en estas acciones poéticas, o en la continuidad entre vida y obra, hay sólo un paso, y Garbatzky lo da de varias maneras. Ante todo, por el concepto mismo de performance poética que propone y que se sostiene, como ya señalé, en la consideración de una obra-vivencia, con lo cual necesariamente nos encontramos con vidas que continúan una obra por definición abierta y obras que se sostienen en corporalidades vivientes; otra vez, lo que vemos son cuerpos: “lo que en estas performances poéticas resiste –señala Irina– son las preguntas referentes al cuerpo; su exposición, su coherencia con los modos de vida, sus peligros y debilidades, su posibilidad de volverse objeto artístico” (26). Comentando el video que registra las acciones de “Las coperas” de Batato y Alejandro Urdapilleta (entre paréntesis: qué oportuna la publicación de este libro ya que es imposible por estos días no invocarlo para retener su luz presentificada), la autora escribe: “Y así se los ve a ellos mismos, haciendo de la vida esa instancia indistinguible entre el juego, lo actuado, el travestismo, el callejeo. (...) No se trata de que haya o no espectáculo, sino más bien de que un cuerpo extendido entre los actores, la calle, los transeúntes, la discoteca y la gente del boliche ha asumido sobre sí la tarea de hacer arte” (46). Pero también digo que en este libro se da el paso entre vida y obra por el modo en que la anécdota se vuelve instrumento crítico, lo cual tiene que ver con la precariedad de los registros, que exhibe así cómo la falta se puede tornar productiva e inventiva, o hacer de la necesidad, virtud. Y hay más: el modo en que esas vidas pasan por la escritura de Garbatzky, haciéndolas presentes otra vez.

La investigación sostenida en el libro surge de la tesis doctoral de su autora, que realizó durante cinco años. Como tal, hace gala de una complejidad necesaria pero que se ahorra la pesadez monográfica que suelen arrastrar los géneros académicos cuando salen de sus recintos y pasan al libro y al mundo. Por cierto, como ya mencioné, la escritura de Irina Garbatzky es decisiva. En la contratapa del libro, Jorge Monteleone habla de “la prosa alerta y tornasolada” de la autora. Efectivamente, el relato crítico de Irina, sin descuidar un momento la lucidez esperable en una investigación, tampoco pierde de vista la elegancia de su relato, entretejiendo la necesaria reconstrucción mediada de su objeto

ausente con la interrogación inteligente y la minuciosidad conceptual. Un logro sobresaliente, ya que, como sabemos, el aliento no suele llegar a tanto y entonces no suelen presentarse juntos, en investigaciones de este estilo, la reconfiguración histórica con su procesamiento crítico. En este sentido, Irina Garbatzky parece cumplir con el principio benjaminiano de las tesis de la filosofía de la historia: “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como verdaderamente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro” (180).

Cuando este libro era una tesis, y su autora cumplió con la instancia institucional de defensa, Jorge Monteleone era parte del tribunal, y le dijo que había cumplido el sueño de Mallarmé, porque ante su Idea de Libro, que escapa a la materialidad, el objeto que estudiaba Irina podía reponer eso: una literatura inmaterial, más allá del soporte papel. Tal vez podría añadirse que Garbatzky cumple, sino los sueños, por lo menos ciertas aspiraciones barthesianas: una es la de dar con la teatralidad más allá del teatro, derramada sobre una obra-vivencia, que Barthes halla en Baudelaire, y otra es la de hacernos encontrar, en los performers, la fricción propia del “grano de la voz”, es decir, la materialidad del cuerpo presente en la lengua, en la voz que canta, para escuchar la relación con el cuerpo de quien, aunque ausente, ejecuta.

Bibliografía

Benjamin, Walter. "Tesis de la filosofía de la historia". *Discursos interrumpidos*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1994.